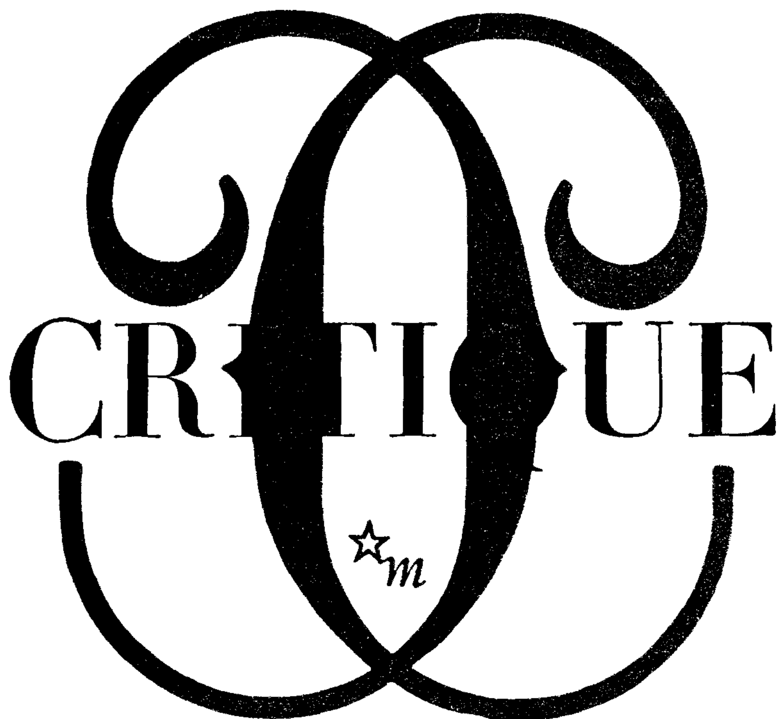
AOUT-SEPTEMBRE 1963 *195-196*



Hommage à

GEORGES BATAILLE

par

ROLAND BARTHES
MAURICE BLANCHOT
JEAN BRUNO
MICHEL FOUCAULT
PIERRE KLOSSOWSKI
MICHEL LEIRIS
ANDRE MASSON
ALFRED METRAUX
JEAN PIEL
RAYMOND QUENEAU
PHILIPPE SOLLERS
JEAN WAHL

REVUE GÉNÉRALE DES PUBLICATIONS FRANÇAISES ET ÉTRANGÈRES

Prix : 6,50 F

SOMMAIRE

PAGE

BIBLIOGRAPHIE

LA MÉTAPHORE DE L'ŒIL

Bien que l'*Histoire de l'œil* comporte quelques personnages nommés et le récit de leurs jeux érotiques, Bataille n'a nullement écrit là l'histoire de Simone, de Marcelle ou du narrateur (comme Sade a pu écrire l'histoire de Justine ou de Juliette). L'*Histoire de l'œil,* c'est vraiment l'histoire d'un objet. Comment un objet peut-il avoir une histoire ? Il peut sans doute passer de main en main (donnant lieu alors à d'insipides fictions du genre *Histoire de ma pipe* ou *Mémoires d'un fauteuil*)[e] il peut aussi passer *d'image en image ;* son histoire est alors celle d'une migration, le cycle des *avatars* (au sens propre) qu'il parcourt loin de son être originel, selon la pente d'une certaine imagination qui le déforme sans cependant l'abandonner : c'est le cas du livre de Bataille.

Ce qui arrive à l'Œil (et non plus à Marcelle, à Simone ou au narrateur) ne peut être assimilé à une fiction commune ; les « aventures » d'un objet qui change simplement de propropriétaire, relèvent d'une imagination romanesque qui se contente d'arranger le réel ; en revanche, ses « avatars », étant par force absolument imaginaires (et non plus simplement « inventés »), ne peuvent être que l'imagination même : ils n'en sont pas le produit mais la substance ; en décrivant la migration de l'Œil vers d'autres objets (et par conséquent d'autres usages que celui du « voir »), Bataille ne se compromet en rien dans le roman, qui s'accommode par définition d'un imaginaire partiel, dérivé et impur (tout mêlé de réel) ; il ne se meut, bien au contraire, que dans une essence d'imaginaire. Faut-il donner à ce genre de composition le nom de « poème » ? On n'en voit pas d'autre à opposer au roman, et cette opposition est nécessaire : l'imagination romanesque est « *probable* » : le roman, c'est ce qui, *tout compte fait,* pourrait arriver : imagination timide (même dans la plus luxuriante des créations), puisqu'elle n'ose se déclarer que sous la caution du réel ; l'imagination poétique, au contraire, est *improbable :* le poème, c'est ce qui, en aucun cas, ne saurait arriver, sauf précisément dans la région ténébreuse ou brûlante des fantasmes, que, par là-même, il est

seul à pouvoir désigner ; le roman procède par combinaisons aléatoires d'éléments réels ; le poème par exploration exacte et complète d'éléments virtuels.

On reconnaîtra dans cette opposition — si elle est fondée — les deux grandes catégories (opérations, objets ou figures) que la linguistique nous a appris récemment à distinguer et à nommer : l'agencement et la sélection, le syntagme et le paradigme, la métonymie et la métaphore. L'*Histoire de l'Œil* est donc, pour l'essentiel, une composition métaphorique (on verra que la métonymie y intervient cependant par la suite) : un terme, l'Œil, y est *varié* à travers un certain nombre d'objets substitutifs, qui sont avec lui dans le rapport strict d'objets affinitaires (puisqu'ils sont tous globuleux) et cependant dissemblables (puisqu'ils sont diversement nommés) ; cette double propriété est la condition nécessaire et suffisante de tout paradigme : les substituts de l'Œil sont effectivement *déclinés*, dans tous les sens du terme : récités, comme les formes flexionnelles d'un même mot ; révélés comme les états d'une même identité ; esquivés comme des propositions dont aucune ne saurait retenir plus qu'une autre ; étendus comme les moments successifs d'une même histoire. Ainsi, dans son parcours métaphorique, l'Œil à la fois permane et varie : sa forme capitale subsiste à travers le mouvement d'une nomenclature, comme celle d'un espace topologique ; car ici chaque flexion est un nom nouveau, et partant un usage nouveau.

L'Œil semble donc la matrice d'un parcours d'objets qui sont comme les différentes « stations » de la métaphore oculaire. La première variation est celle de l'œil et de l'œuf ; c'est une variation double, à la fois de forme (les deux mots ont un son commun et un son varié) et de contenu (quoique absolument distants, les deux objets sont globuleux et blancs). Une fois posées comme éléments invariants, la blancheur et la rotondité permettent de nouvelles extensions métaphoriques : celle de l'assiette de lait du chat, par exemple, qui sert au premier jeu érotique de Simone et du narrateur ; et lorsque cette blancheur se fait nacrée (comme celle d'un œil mort et révulsé)), elle amène un nouveau développement de la métaphore — sanctionné par l'usage courant qui donne le nom d'*œufs* aux testicules d'animaux. Ainsi se trouve pleinement constituée la sphère métaphorique dans laquelle se meut toute l'*Histoire de l'Œil*, de l'assiette de lait du chat à l'énucléation de Granero et à la castration du taureau (*dont*

les glandes, de la grosseur et de la forme d'un œuf, étaient d'une blancheur nacrée, rosée de sang, analogue à celle du globe oculaire).

Telle est la métaphore première du poème. Ce n'est cependant pas la seule ; une chaîne secondaire en dérive, constituée par tous les avatars du liquide dont l'image est aussi bien liée à l'œil, à l'œuf et aux glandes ; et ce n'est pas seulement la liqueur elle-même qui varie (larmes, lait de l'assiette-œil de chat, jaune mollet de l'œuf, sperme ou urine), c'est, si l'on peut dire, le mode d'apparition de l'humide ; la métaphore est ici encore bien plus riche que pour le globuleux ; du *mouillé* au *ruissellement*, ce sont toutes les variétés de *l'inonder* qui viennent compléter la métaphore originelle du globe ; des objets en apparence fort éloignés de l'œil se trouvent ainsi saisis dans la chaîne métaphorique, comme les boyaux du cheval blessé, lâchés « comme une cataracte » sous le coup de corne du taureau. En fait (car la puissance de la métaphore est infinie), la présence de l'une, seulement, des deux chaînes permet de faire comparaître l'autre : quoi de plus « sec » que le soleil ? Il suffit cependant que dans le champ métaphorique tracé par Bataille à la façon d'un haruspice, le soleil soit disque, puis globe, pour que sa lumière s'écoule comme un liquide et rejoigne, à travers l'idée *d'une luminosité molle* ou *d'une liquéfaction urinaire du ciel*, le thème de l'œil, de l'œuf et de la glande.

Voilà donc deux séries métaphoriques, ou, si l'on préfère, conformément à la définition de la métaphore, deux chaînes de signifiants ; car en chacune d'elles, il est bien certain que chaque terme n'est jamais que le signifiant du terme voisin. Tous ces signifiants « en échelle » renvoient-ils à un signifié stable, et d'autant plus secret qu'il serait enseveli sous toute une architecture de masques ? Bref, y a-t-il un fond de la métaphore et, partant, une hiérarchie de ses termes ? C'est là une question de psychologie profonde qu'il est hors de propos d'aborder ici. On notera seulement ceci : s'il existe un commencement de la chaîne, si la métaphore comporte un terme générateur (et par conséquent privilégié) à partir duquel le paradigme se construit de proche en proche, il faut au moins reconnaître que l'*Histoire de l'œil* ne désigne nullement le sexuel comme terme premier de la chaîne : rien n'autorise à dire que la métaphore part du génital pour aboutir à des objets apparemment insexués comme l'œuf,

l'œil ou le soleil ; l'imaginaire qui est ici développé n'a pas pour « secret » un fantasme sexuel ; en serait-il ainsi, il faudrait d'abord expliquer pourquoi le thème érotique n'est ici jamais directement phallique (il s'agit d'un « phallisme rond ») ; mais surtout, Bataille lui-même a rendu partiellement vain tout déchiffrement de son poème, en donnant (à la fin du livre) les sources (biographiques) de sa métaphore ; il ne laisse donc d'autre recours que de considérer dans l'*Histoire de l'œil* une métaphore parfaitement sphérique : chacun des termes y est toujours le signifiant d'un autre terme (aucun terme n'y est un simple signifié), sans qu'on puisse jamais arrêter la chaîne ; sans doute, l'Œil, puisque c'est son histoire semble prédominer, lui dont nous savons qu'il était le Père même, aveugle, et dont le globe blanchâtre se révulsait lorsqu'il urinait devant l'enfant ; mais dans ce cas, c'est l'équivalence même de l'oculaire et du génital qui est originelle, non l'un de ses termes : le paradigme ne commence nulle part. Cette indétermination de l'ordre métaphorique, oubliée d'ordinaire par la psychologie des archétypes, ne fait d'ailleurs que reproduire le caractère inordonné des champs associatifs, tel qu'il a été affirmé avec force par Saussure : on ne peut donner de précéllence à aucun des termes d'une déclinaison. Les conséquences critiques sont importantes : l'*Histoire de l'Œil* n'est pas une œuvre profonde : tout y est donné en surface et sans hiérarchie, la métaphore est étalée dans son entier ; circulaire et explicite, elle ne renvoie à aucun secret : on a affaire ici à une signification sans signifié (ou dans laquelle tout est signifié) ; et ce n'est ni la moindre beauté ni la moindre nouveauté de ce texte que de composer, par la technique que l'on tente de décrire ici, une littérature à ciel ouvert, située au delà de tout déchiffrement, et que seule une critique formelle peut — de très loin — accompagner.



Il faut maintenant revenir aux deux chaînes métaphoriques, celle de l'Œil (dira-t-on pour simplifier) et celle des pleurs. Comme réserve de signes virtuels, une métaphore toute pure ne peut à soi seule constituer un discours : si l'on *récite* ses termes — c'est-à-dire si on les insère dans un récit qui les cimente, leur nature paradigmatique cède déjà au profit de la dimension de toute parole, qui est fatalement

extension syntagmatique (1) ; l'*Histoire de l'œil* est effectivement un récit dont les épisodes restent cependant prédéterminés par les différentes stations de la double métaphore : le récit n'est ici qu'une sorte de matière courante qui enchâsse la précieuse substance métaphorique : si nous sommes dans un parc, la nuit, c'est pour qu'un filet de lune vienne rendre translucide la tache humide du drap de Marcelle, qui flotte à la fenêtre de sa chambre ; si nous sommes à Madrid, c'est pour qu'il y ait corrida, offrande des œufs crus du taureau, énucléation de l'œil de Granero ; et à Séville, pour que le ciel y exprime cette luminosité jaunâtre et liquide, dont nous connaissons par le reste de la chaîne la nature métaphorique. Ne serait-ce donc qu'à l'intérieur de chaque série, le récit est bien une *forme*, dont la contrainte, féconde à l'égal des anciennes règles métriques ou tragiques, permet de *sortir* les termes de la métaphore hors de leur virtualité constitutive.

Cependant l'*Histoire de l'œil* est bien autre chose qu'un récit, fût-il thématique. C'est que, la double métaphore une fois posée, Bataille fait intervenir une nouvelle technique : il *échange* les deux chaînes. Cet échange est par nature possible, puisqu'il ne s'agit pas du même paradigme (de la même métaphore), et que, par conséquent, les deux chaînes peuvent nouer entre elles des rapports de contiguïté : on peut accoler un terme de la première à un terme de la seconde : le syntagme est *immédiatement* possible ; rien ne s'oppose, sur le plan du bon sens courant, et même tout conduit à un discours qui dit que *l'œil pleure*, que *l'œuf cassé s'écoule* ou que *la lumière (le soleil) se répand* ; dans un premier moment, qui est celui de tout le monde, les termes de la première métaphore et ceux de la seconde vont ainsi de conserve, sagement jumelés selon des stéréotypes ancestraux. Nés d'une façon toute classique de la jointure des deux chaînes, ces syntagmes traditionnels comportent évidemment peu d'information : *casser un œuf* ou *crever un œil*, ce sont là des informations globales, qui n'ont guère d'effet que par rapport à leur contexte, et non par rapport à leurs compo-

(1) Faut-il expliquer ces termes issus de la linguistique, et qu'une certaine littérature (de Lévi-Strauss à Lacan) commence à acclimater ? Le syntagme est le plan d'enchaînement et de combinaison des signes au niveau du discours réel (par exemple la *ligne* des mots) ; le paradigme est, pour chaque signe du syntagme, la réserve des signes frères — et cependant dissemblables — dans laquelle on le choisit ; ils figurent d'ailleurs dans la dernière édition du *Petit Larousse*.

sants : que faire de l'œuf, sinon le casser, et que faire de l'œil, sinon le crever ?

Tout change cependant si l'on commence à troubler la correspondance des deux chaînes, si, au lieu de jumeler les objets et les actes selon des lois de parenté traditionnelle (*casser un œuf*, *crever un œil*), on désarticule l'association en prélevant chaque de ses termes sur des lignes différentes, bref si l'on se donne le droit de *casser un œil* et de *crever un œuf ;* par rapport aux deux métaphores parallèles (de l'œil et du pleur), le syntagme devient alors *croisé*, car la liaison qu'il propose va chercher d'une chaîne à l'autre des termes non point complémentaires mais distants : on retrouve alors la loi de l'image surréaliste, formulée par Reverdy et reprise par Breton (*plus les rapports des deux réalités seront lointains et justes, plus l'image sera forte*). L'image de Bataille est cependant bien plus concertée ; ce n'est pas une image folle, ni même une image libre, car la coïncidence de ses termes n'est pas aléatoire et le syntagme se trouve limité par une contrainte : celle de la sélection, qui oblige à prélever les termes de l'image seulement dans deux séries finies. De cette contrainte naît évidemment une information très forte, située à égale distance du banal et de l'absurde, puisque le récit est enserré dans la sphère métaphorique, dont il peut échanger les régions (ce qui lui donne son souffle), mais non pas transgresser les limites (ce qui lui donne son sens) ; conformément à la loi qui veut que l'être de la littérature ne soit jamais que sa technique, l'insistance et la liberté de ce chant sont donc les produits d'un art exact, qui a su à la fois mesurer le champ associatif et libérer en lui les contiguïtés de termes.

Cet art n'est nullement gratuit, puisqu'il se confond, semble-t-il, avec l'érotisme même, du moins celui de Bataille. On peut certes imaginer à l'érotisme d'autres définitions que linguistiques (et Bataille lu-même l'a montré). Mais si l'on appelle *métonymie* (2) cette translation de sens opérée d'une chaîne à l'autre, *à des échelons différents de la métaphore* (*œil sucé comme un sein, boire mon œil entre ses lèvres*), on reconnaîtra sans doute que l'érotisme de Bataille est essentiellement métonymique. Puisque la technique poétique consiste ici à défaire les contiguïtés usuelles d'objets pour y substituer des rencontres nouvelles, limitées cependant par

(2) Je me réfère ici à l'opposition établie par Jakobson entre la métaphore, figure de la similarité, et la métonymie, figure de la contiguïté.

la persistance d'un seul thème à l'intérieur de chaque métaphore, il se produit une sorte de contagion générale des qualités et des actes : par leur dépendance métaphorique, l'œil, le soleil et l'œuf participent étroitement au génital ; et par leur liberté métonymique, ils échangent sans fin leurs sens et leurs usages, en sorte que casser des œufs dans une baignoire, gober ou éplucher des œufs (mollets), découper un œil, l'énucléer ou en jouer érotiquement, associer l'assiette de lait et le sexe, le filet de lumière et le jet d'urine, mordre la glande du taureau comme un œuf ou la loger dans son corps, toutes ces associations sont à la fois mêmes et autres ; car la métaphore, qui les varie, manifeste entre elles une différence réglée, que la métonymie, qui les échange, s'emploie aussitôt à abolir : le monde devient *trouble*, les propriétés ne sont plus divisées ; s'écouler, sangloter, uriner, éjaculer forment un sens *tremblé*, et toute l'*Histoire de l'Œil* signifie à la façon d'une vibration qui rend toujours le même son (mais quel son ?). Ainsi, à la transgression des valeurs, principe déclaré de l'érotisme, correspond — si elle ne la fonde — une transgression technique des formes du langage, car la métonymie n'est rien d'autre qu'un syntagme forcé, la violation d'une limite de l'espace signifiant ; elle permet au niveau même du discours, une *contre-division* des objets, des usages, des sens, des espaces et des propriétés, qui est l'érotisme même : aussi ce que le jeu de la métaphore et de la métonymie, dans l'*Histoire de l'œil*, permet en définitive de transgresser, c'est le sexe : ce qui n'est pas, bien entendu, le sublimer, tout au contraire.

Reste à savoir si la rhétorique qui vient d'être décrite permet de rendre compte de *tout* érotisme ou si elle appartient en propre à Bataille. Un coup d'œil sur l'érotique de Sade, par exemple, permet d'esquisser la réponse. Il est vrai que le *récit* de Bataille doit beaucoup à celui de Sade (3) ; mais c'est plutôt que Sade a fondé tout récit érotique, dans la mesure où son érotisme est de nature essentiellement syntagmique ; étant donné un certain nombre de lieux érotiques, Sade en déduit *toutes* les figures (ou conjonctions de personnages) qui peuvent les mobiliser ; les unités premières sont en nombre fini, car rien n'est plus limité que le matériel

(3) Simonne et Marcelle ne sont pas sans rappeler, du point de vue fonctionnel, Juliette et Justine, elles-mêmes malicieusement couplées selon un procédé proprement paradigmatique, puisque seule la finale de leurs noms fait varier le sens de leurs rôles.

érotique ; elles sont cependant suffisamment nombreuses pour se prêter à une combinatoire en apparence infinie (les lieux érotiques se combinant en postures et les postures en scènes), dont la profusion forme tout le récit sadien. En Sade, il n'y a aucun recours à une imagination métaphorique ou métonymique, son érotique est simplement combinatoire ; mais par là même elle a sans doute un tout autre sens que celle de Bataille. Par l'échange métonymique, Bataille épuise une métaphore, double sans doute, mais dont chaque chaîne est faiblement saturée ; Sade au contraire explore à fond un champ de combinaisons libres de toute contrainte structurale ; son érotisme est encyclopédique, il participe du même esprit comptable qui anime Newton ou Fourier. Pour Sade, il s'agit de recenser une combinatoire érotique, projet qui ne comporte (techniquement) aucune transgression du sexuel. Pour Bataille, il s'agit de parcourir le tremblement de quelques objets (notion toute moderne, inconnue de Sade), de façon à échanger des uns aux autres les fonctions de l'obscène et celles de la substance (la consistance de l'œuf mollet, la teinte sanglante et nacrée des glandes crues, le vitreux de l'œil). Le langage érotique de Sade n'a d'autre connotation que celle de son siècle, c'est une écriture ; celui de Bataille est connoté par l'être même de Bataille, c'est un style ; entre les deux quelque chose est né, qui transforme toute expérience en langage *dévoyé* (pour reprendre encore un mot surréaliste) et qui est la littérature.

ROLAND BARTHES.